“DESCOBERTA E RESTAURAÇÃO”: PROBLEMAS ATUAIS NA RELAÇÃO ENTRE PESQUISADORES E ARQUIVOS MUSICAIS NO BRASIL

Paulo CASTAGNA*

CASTAGNA, Paulo: “Descoberta e restauração”: problemas atuais na relação entre pesquisadores e arquivos musicais no Brasil. I SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, Curitiba, 10-12 jan.1997. *Anais*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998. p.97-109

1. Introdução

Com a considerável expansão da musicologia histórica na América Latina, tornaram-se necessárias, na década de 90, além da produção musicológica em si, as reflexões sobre o significado dessa ciência entre nós e sobre seus problemas éticos e metodológicos. Questões sobre a função da musicologia histórica, sobre o sentido da recuperação e estudo da música antiga latino-americana são cada vez mais freqüentes entre os musicólogos, começando a invadir os meios propriamente musicais.

Dentre os principais problemas que vêm sendo debatidos na musicologia histórica latino-americana, os que se referem à relação entre os pesquisadores e os arquivos musicais têm suscitado especial interesse no Brasil, devido aos problemas que ainda se observam no trabalho com fontes primárias. Além de uma crítica a posturas observadas na atual musicologia (e não a musicólogos em particular), em muitos aspectos este texto apresenta também uma autocrítica, já que em minha formação vivenciei e absorvi muitos dos princípios que ora pretendo discutir. Espero, no entanto, que este texto possa servir para o debate das questões que envolvem o trabalho em arquivos musicais, contribuindo, assim, para o desenvolvimento da musicologia histórica, no Brasil e na América Latina.

2. A “descoberta”

Uma das formas de causar maior sensação na atividade musicológica tem sido a utilização do termo “descoberta”, na divulgação de uma composição musical. Se existe algum sentido na utilização dessa palavra, no caso de documentos ou informações que permaneceram realmente ocultos por muito tempo,[1] seu emprego tem sido estendido à consulta corriqueira de documentos ou informações encontradas em publicações, bibli

---

* Pesquisador da música brasileira e Professor do Instituto de Artes da UNESP.

[1] Caso típico é o do “Grupo de Mogi das Cruzes”, conjunto de 29 folhas manuscritas encontradas por Jaelson Trindade em 16 de março de 1984, no Arquivo Histórico Municipal de Mogi das Cruzes, como preenchimento da capa e contracapa de couro do *Livro de Foral da Vila de Mogi das Cruzes* (aberto em 1748), hoje arquivado na 9.ª Coordenação Regional (São Paulo) do IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Cf. TRINDADE, Jaelson.Música colonial paulista: o grupo de Mogi das Cruzes. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, São Paulo, n.20, p.15-24, 1984). Há outros casos conhecidos na Europa e América Latina, destacando-se o do pergaminho do séc. XIII com a música de seis *cantigas de amigo* de Martin Codax, encontrado em c.1913 pelo livreiro madrilenho Pedro Vindel, como forro da capa de um códice do séc. XIV.Cf. FERREIRA, Manuel Pedro. *O som de Martin Codax*: sobre a dimensão musical da lírica galego-portuguesa (séculos XII-XIII); prefácio de Celso Ferreira da Cunha. Lisboa: Unisys / Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1986. XIX, 221 p.

otecas, arquivos e, o que é mais absurdo, em práticas culturais presentes.[2] No entanto, quase todos os arquivos de manuscritos musicais contém uma ou mais obras ainda não publicadas ou gravadas, não sendo muito difícil "descobrir" composições ou informações ainda não veiculadas por musicólogos.

Seja como for, o termo "descoberta" ainda é utilizado para valorizar mais a "descoberta da obra" que a "obra descoberta", já que a primeira produz maior impacto, proporcionando, aparentemente, maior publicidade ao responsável pela façanha. Sua utilização está de tal maneira arraigada em nosso meio que, ao se falar em obra antiga latino-americana, especialmente brasileira, é freqüente ouvir-se a pergunta: "quem a descobriu?". O musicólogo é, assim, romanticamente visto como o "herói" que salva a obra do esquecimento, retirando-a de labirintos ou sótãos empoeirados e reapresentando-a à luz da sabedoria. Quer, esse pesquisador, ser lembrado pela quantidade de obras que "descobriu", ainda que as mesmas já fossem conhecidas em outras épocas ou mesmo no presente, por outros músicos ou pesquisadores. Os arquivos onde foram encontradas tais obras são, assim, tratados como meros depósitos, incompreensíveis e impenetráveis, mas vencidos ante a coragem do bravo pesquisador.

Mas será este mesmo o trabalho a que nos propomos enquanto musicólogos? Estamos ainda na época de "desbravar", arquivos ou já podemos nos relacionar com eles de maneira mais científica e humanística? O pesquisador habituado aos levantamentos bibliográficos, à freqüência aos acervos manuscritos, ao trabalho com partituras, tomando contato quase diário com grande quantidade de informações que desconhecia, apesar de já veiculadas por outros autores, não deveria mais encarar sua tarefa como a descoberta idealizada, o que é próprio das *aventuras* e dos *romances*, mas como a organização, sistematização, divulgação e interpretação dessas informações, idéias, obras ou documentos, o que é próprio da *ciência*, no caso a *musicologia*.

No entanto, a tendência à "romantização" da pesquisa musicológica no Brasil tem freqüentemente proporcionado a valorização do trabalho do musicólogo mais pelo *ineditismo* do objeto estudado que pela metodologia empregada, pelos resultados ou conclusões obtidas. Assim, trabalhos musicológicos no Brasil, tais como catalogações, levantamentos de informações, transcrições ou restaurações de obras musicais, dificilmente são revistas, pois o objeto de estudo, de acordo com essa concepção, já "perdeu" seu ineditismo. O resultado desse posicionamento é o fato de não se produzir, com isso, interpretações ou visões múltiplas dos aspectos já "maculados" pelo pesquisador ou grupo que chegou à frente.

Os pesquisadores adeptos desse procedimento preocupam-se muito em associar objetos de estudo ao seu nome, freqüentemente desencorajando outras pesquisas sobre os assuntos do qual se ocupam ou já se ocuparam: obras ou compositores, sempre que divulgados, estariam, portanto, associados a um musicólogo em particular, que se apresentaria ao público como único conhecedor do assunto em questão.[3] Pesquisas e transcrições musicais apressadas, com a finalidade de garantir a "posse" intelectual de um determinado objeto de estudo fazem parte dessa preocupação, cujo resultado geralmente possui pequeno significado artístico e quase nenhum significado musicológico.

O comportamento romântico em relação às suas "descobertas" levou antigos musicólogos a constituírem arquivos particulares de manuscritos musicais na América

---

[2] É caso, por exemplo, de composições de mais de 100 ou 200 anos, que continuaram a ser executadas ininterruptamente (há casos interessantíssimos na Bolívia e no Brasil, especialmente em Minas Gerais), mas cuja "descoberta" foi advogada por determinados pesquisadores, em tempos recentes.

[3] Um texto explorando esse assunto foi apresentado por Leonardo Waisman, em 16/04/1996, no "Taller de musicólogos" do *I Festival Internacional de Musica Renacentista y Barroca Americana "Misiones de Chiquitos"* (Santa Cruz de la Sierra, Bolívia, 13 a 23 de abril de 1996).

Latina, cujos documentos eram obtidos de forma legal ou ilegal em outras cidades, estados ou países, tornando-se, então, uma posse real, verdadeira materialização de um sentimento que vinha se manifestando desde os primeiros trabalhos do gênero entre nós, na década de 40. Mas se, inicialmente, esses arquivos particulares foram tolerados pela inexistência de bibliotecas ou institutos suficientemente aparatados para sua guarda, tratamento e estudo,[4] atualmente, com a existência de museus, arquivos e instituições universitárias de ensino e pesquisa, para não se falar nos arquivos eclesiásticos, de corporações musicais, fundações e sociedades de pesquisa, não existe mais justificativa e, menos ainda, necessidade para o fato de parte do patrimônio musical latino-americano, especificamente brasileiro, ser propriedade particular de alguns poucos pesquisadores e, o que é pior, inacessível aos demais.

No entanto, como extensão da situação anterior, observamos que certos arquivos institucionais, que foram sendo conhecidos e organizados no Brasil a partir da década de 60, mesmo quando públicos, passaram a ser *tratados* como particulares, ou seja, estiveram a serviço de um único pesquisador ou grupo de pesquisa, sendo os "intrusos" cuidadosa e disfarçadamente desestimulados a consultá-los.

Se a ideologia ou mito da "descoberta" tem como maior função garantir a "posse" de um determinado assunto, obra ou compositor, os temas de pesquisa também são, por essa concepção, vistos como propriedades particulares, defendendo, os adeptos desse procedimento, a idéia de que um documento, tema ou autor, quando estudado por um determinado pesquisador, não possa ser estudado por outro, já que o primeiro chegou à frente. Essa idéia nos faz lembrar uma lei espanhola aplicada às Índias Ocidentais no século XVII, segundo a qual, "*ningun descubridor entre à poblar en el distrito de otro*".[5]

Por um lado, não estamos mais no período colonial e não podemos admitir que certos arquivos, sobretudo aqueles financiados com dinheiro público, devam servir exclusivamente a um único pesquisador ou grupo de pesquisa. Por outro, poderíamos arriscar uma interpretação desse fenômeno do ponto de vista sociológico e até psicológico, perguntando se o ato de desestimular o contato de colegas com determinado arquivo ou tema de pesquisa não seria, em verdade, a manifestação da incapacidade do pesquisador adepto desse tipo de protecionismo, em submeter seus trabalhos à concorrência e à crítica do meio musicológico? O pesquisador que dificulta o acesso de colegas aos arquivos nos quais trabalha, ou que entende certos temas de pesquisa como exclusivamente seus, não estaria dando uma pública demonstração de incompetência, ao imaginar que suas investigações somente teriam validade ou interesse quando jamais conferidas ou revisadas por outros pesquisadores?

O tratamento particular de arquivos públicos é um tema antigo, embora pouco debatido. Há quase 10 anos, em uma reportagem intitulada "Documentação é usada como fonte de lucro pessoal", da *Folha Ilustrada*, de 31 dez. 1989,[6] Luís Antônio Giron

---

[4] Na verdade, esse argumento já era inaceitável na época, pois existiam (e continuam hoje a existir) corporações musicais que preservavam documentos musicais ainda funcionais, como é o caso das orquestras da região do "Campo das Vertentes", Lira Sanjoanense e Ribeiro Bastos, ambas de São João del Rei (MG) e da Lira Ceciliana, de Prados (MG), além dos arquivos eclesiásticos, como o Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo e das sociedades acadêmicas, como o Centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas, que já possuíam coleções de música manuscrita em seus arquivos.

[5] Lei 11ª, livro 4º, título 1º, das Leis dos Reinos das Índias, de 1681. Cf. RECOPILACION de leyes de los Reynos de las Indias. Mandadas Imprimir, y pvblicar por la Magestad Catolica del Rey Don Carlos II. Nvestro Señor. [...] Madrid: Julian de Paredes, 1681. v.2, f. 81v.

[6] GIRON, Luís Antônio. Documentação é usada como fonte de lucro pessoal. *Folha de S. Paulo, Ilustrada*, São Paulo, 31 dez. 1989, p.*E*-3.

publicava uma das primeiras críticas a esse procedimento, manifestando a seguinte opinião, exclusivamente para o caso brasileiro:

> *“Nos últimos 45 anos, os pesquisadores da chamada ‘música barroca mineira’ mais criaram problemas do que resolveram os que se propuseram a enfrentar. Em vez de levantar a documentação para passá-la aos músicos e daí estabelecer uma circulação interpretativa através de edições, mantiveram as fontes sob seu poder, transformando-as em fonte de lucro pessoal.”*

O acesso exclusivo de um determinado pesquisador ou grupo de pesquisa aos arquivos ou acervos musicais no Brasil, como em toda a América Latina, especialmente quando forem públicos, não pode mais ser aceito como procedimento científico e menos ainda como “norma ética”. Deve ser combatido e denunciado, em publicações especializadas, congressos, simpósios ou reuniões, nos meios acadêmicos e até na mídia comum. Não estamos mais na época do “coronelismo” e não há que se temer quaisquer tipo de represálias, pois, em primeiro lugar, a musicologia atual já conta com representantes dispostos a discutir os princípios éticos e metodológicos dessa atividade e, em segundo, porque o temor já será, em parte, a aceitação desse perverso procedimento de trabalho.

A consulta exclusiva a um acervo público não é um direito, mas um meio de certos pesquisadores garantirem somente para si os benefícios de tal trabalho. Documentos arquivados em instituições *públicas* - o termo já é claro - podem e devem ser consultados e estudados por várias pessoas ou várias equipes, desde que atenderem aos cuidados e normas de consulta e citação estabelecidos por cada instituição. E documentos *de interesse público* podem e devem ser colocados à disposição dos pesquisadores, mesmo que sob condições pré-estabelecidas. Louve-se, aqui, o exemplo de pessoas como José Mindlin, para citar um caso apenas, que, mesmo sendo proprietários de enorme e valiosíssimo acervo bibliográfico, permitem, evidentemente com certos cuidados, a consulta de pesquisadores, proporcionando incalculáveis benefícios para o desenvolvimento cultural de nosso país. O mesmo pode ser dito de coleções musicais manuscritas pertencentes a corporações musicais, como as da Orquestra Lira Sanjoanense e Orquestra Ribeiro Bastos de São João del Rei (MG), que permitem a pesquisa dos interessados, desde que atendidos os cuidados necessários, as normas éticas pré-estabelecidas e o respeito ao arquivo, enquanto entidade que vem preservando essa documentação por mais de dois séculos.

Os musicólogos históricos, portanto, têm hoje a tarefa de, além de uma produção propriamente musicológica, refletir sobre sua relação com os arquivos nos quais trabalham. Se esses arquivos podem contribuir para o reconhecimento dos documentos musicais preservados enquanto patrimônio histórico e não enquanto objetos utilitários, fornecendo, assim, material de estudo para o pesquisador, os musicólogos que trabalham com essa documentação têm que adotar uma postura ética em relação aos mesmos arquivos, levando em consideração, além de seu *depósito*, também *sua história, seus problemas e necessidades*. Se o arquivo pode beneficiar o especialista, o especialista também pode beneficiar o arquivo.

3. A “restauração”

No Brasil, são usados vários termos para se denominar o processo de conversão da música encontrada em fontes primárias, no caso manuscritas, em uma partitura atual: “restauração”, “restauro”, “transcrição”, “edição”, “edição crítica”, “transcrição musi

cológica”, “reconstituição”, “partituração”, “levantamento da partitura”, etc., todos com significados próximos, porém sempre limitados. O termo “transcrição” é mais utilizado na América Espanhola, enquanto “restauração” é mais usual no Brasil, introduzido por Curt Lange na década de 50 e visivelmente emprestado de atividade análoga nas artes plásticas e arquitetura. Os outros termos surgiram, justamente, pela necessidade de maior precisão na denominação dessa prática, na verdade mais simples em relação aos manuscritos brasileiros dos séculos XVIII e XIX (quase todos escritos em notação vigente) que em papéis latino-americanos e europeus anteriores a esse período, escritos em outros sistemas de notação.

Seja como for, a “transcrição” ou “restauração” é um tipo de atividade que pode ser realizada segundo vários critérios, mesmo considerando-se originais em notação vigente mas que, após realizada, jamais poderia ser compreendida como definitiva. Um mesmo manuscrito pode permitir transcrições ou restaurações diferentes, dependendo dos critérios adotados e finalidades a que estas se destinam. Um manuscrito musical, portanto, após ser transcrito ou editado, não deveria ser encerrado em algum depósito ou arquivo morto, pois sempre terá informações a oferecer a novos pesquisadores e sempre poderá ser submetido a novos critérios de transcrição.

A ideologia ou “mito” da transcrição única, ou seja, a idéia de que um determinado manuscrito proporciona somente uma transcrição, foi defendida como uma espécie de “norma ética” na musicologia histórica, nos últimos 30 ou 35 anos quando, na verdade, tal idéia não teve outra função além de assegurar a “posse” intelectual de uma determinada composição. Por essa “norma”, uma peça transcrita por um determinado musicólogo não necessitaria e *não deveria* ser transcrita por outro, mesmo que jamais chegasse a ser publicada ou gravada, sendo entendidas as novas transcrições como incursões inconvenientes e descabidas. Tal concepção, extremamente individualista, pobre e nada científica, inibiu a revisão e a crítica de transcrições ou de pesquisas já realizadas e, com isso, o desenvolvimento dessas atividade, no Brasil, a serviço do trabalho musicológico.

Não revisar pesquisas musicológicas já realizadas seria o mesmo que não reescrever a história de algum evento, com a justificativa de esta já ter sido escrita por outro historiador. Admite-se, por esta concepção, apenas uma possibilidade de se escrever a história ou de se desenvolver uma determinada pesquisa e, na verdade, pequena participação do pesquisador, cuja atuação seria, apenas, a de descobridor, deflorador, primeiro colocado da “corrida musicológica” em busca de tesouros musicais perdidos. Prezando-se mais o ineditismo do objeto que o ineditismo do próprio trabalho, a musicologia “heróica” se apresentaria, assim, como uma atividade exploradora de objetos que um dia se esgotariam, esgotando, assim, a própria atividade exploratória.[7]

Sobre esse aspecto, vale citar um exemplo recente. Vários pesquisadores têm se ocupado na edição de obras musicais encontradas no *Archivo Episcopal del Vicariato Apostólico de Ñuflo de Chávez*, em Concepción de Chiquitos (Bolívia). Piotr Nawrot, um desses pesquisadores, cujo trabalho vem se destacando pelas modernas e sofisticadas técnicas de edição, dedica-se à publicação tanto de obras nunca impressas quanto de obras que já o foram, contribuindo, ao mesmo tempo, para a recuperação de obras desconhecidas, mas também para o aprimoramento das técnicas de edição de obras já divulgadas. Como exemplo de revisões de Piotr Nawrot, citemos o das composições *Con*

[7] Entretanto, sem a revisão de trabalhos ou reinterpretação de dados oriundos de objetos de pesquisa já estudados, não existe *ciência*, incluída aí a *musicologia*. E transcrições ou restaurações sem caráter científico, em suma, nada mais são que cópias comuns, sem significado musicológico, mas apenas musical, cujos critérios são determinados mais por crenças, gostos e hábitos, que por métodos, técnicas e normas.

fitebor Tibi, *Beatus vir*, *Laudate Dominum* e *Ave maris stella* de Domenico Zípoli (1688-1726), editadas em 1992 por Luís Szarán[8] e reeditadas em 1994 por Piotr Nawrot;[9] o da anônima *Misa Encarnación*, editada em 1995 por Facundo Agudin e Agustina Meroño[10] e reeditada em 1996 por Nawrot[11] e, finalmente, o da *Misa Zipoli*, editada em 1988 por Robert Stevenson[12] e reeditada em 1996 por Nawrot.[13]

Há pesquisadores que se sentem "lesados" ao ver sua edição ou pesquisa sendo revisada por um colega, geralmente mais jovem. Mas é preciso reconhecer que a música anterior ao século XX, além de ser hoje de domínio público, não é e jamais poderá ser objeto de estudo exclusivo de um ou outro musicólogo mas, pelo contrário, os vários estudos de uma mesma obra dignificam não somente essa obra, como também os pesquisadores que dela já se ocuparam.[14]

4. A "estética idealista"

Uma tendência em valorizar as "descobertas", nestas últimas décadas, tem sido a atenção especial a objetos que possuam pelo menos três características, muito prezadas por essa musicologia que denominamos "heróica": 1) autor consagrado; 2) aparência de obra prima e 3) antigüidade. Essa predileção estimulou a abordagem seletiva de arquivos, com a separação das obras ou documentos em duas categorias: as que *merecem* ser recuperadas ou estudadas e as que *não merecem*. O musicólogo que assume essa missão, muitas vezes, tenta "forçar" a antigüidade e a excelência do autor ou da obra em questão, para justificar a sua seletividade, desprezando obras anônimas ou de autores "menores", além de obras simples e tardias. Giulio Argan já abordou essas tendências nas artes plásticas e arquitetura, em termos de uma "estética idealista":[15]

---

[8] ZIPOLI, Domenico. *Musica de las reducciones jesuiticas del Paraguay. V.II: Ave maris stella, Laudate Dominum, Tantum ergo, Beatus vir, Ad Mariam, Confitebor*: Recopilación y transcripción Luis Szarán; Edición y coordinación general Gisela von Thümen.Asunción: Missions Prokur S. J. Nürnberg, 1992. 130 p.

[9] NAWROT, Piotr [ed.]. *Música de vísperas en las reducciones de Chiquitos - Bolivia (1691-1767)*: Obras de Domenico Zipoli y maestros jesuitas e indígenas anónimos. Concepción (Bolívia): Archivo Musical Chiquitos [Secretaría Nacional de Cultura - Compañia de Jesús - Misioneros del Verbo Divino], 1994. 4 v.

[10] ANÔNIMO. *Misa Encarnación*: del Archivo Musical de Chiquitos, Concepción, Bolívia; Misa para cuatro voces (con partes solistas), dos violines y B.C.; Mass for four voices (with solo parts), two violins & B.C.; Transcripción de Facundo Agudin & Agustina Meroño. Buenos Aires: Ediciones GCC, 1995, 1996. 46 p.

[11] ANÔNIMO. *Misa Encarnación*: Archivo Musical de Chiquitos, 032; Transcrita y editada por Piotr Nawrot. La Paz: Producciones Cima / Fundación Boliviana para la Música, 1996. 4 v.(Monumenta Musica in Chiquitorum Reductionibus Boliviæ).

[12] STEVENSON, Robert. Zipoli's Transit Through Dictionaries: A Tercentenary Remembrance. *Inter-American Music Review*, v.9, n.2, p.21-89, spr./sum. 1988.

[13] ZIPOLI, Domenico. *Misa Zipoli (Apóstoles)*: Archivo Musical de Chiquitos, 001 Concepción, Bolívia y Archivo Nacional de Bolivia, 1208 Sucre, Bolívia; Transcrita y editada por Piotr Nawrot. Santa Cruz de la Sierra: El Pais, 1996. 86 p.(Monumenta Musica in Chiquitorum Reductionibus Boliviæ).

[14] Tive uma experiência parecida com a de Piotr Nawrot, ao publicar um artigo sobre uma composição anteriormente transcrita por Adhemar Campos Filho (infelizmente falecido em 19/07/1997) e ainda revisada por Ernani Aguiar. O artigo, no qual incluí uma nova revisão da mesma composição, foi dedicado a ambos e também a Aluízio Viegas, pela amizade e cooperação estabelecidas a partir de então. Cf. CASTAGNA, Paulo. Um manuscrito musical brasileiro para os impropérios da "Adoração da Cruz" de Sexta-Feira Santa. *ARTEunesp*, São Paulo, n.12, p.75-105, 1996.

[15] ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*: tradução de Pier Luigi Cabra. São Paulo, Martins Fontes, 1993. Cap.3 (A arte no contexto da cultura moderna), p.87.

> "*O critério de qualidade instaurado pela estética idealista com a definição da arte em termos de categoria do espírito traduziu-se na cômoda prática de salvar apenas as obras-primas, abandonando o resto ao seu destino. Devemos a este absurdo critério seletivo a destruição de conjuntos urbanos inteiros, só porque não eram 'monumentais', a dispersão de grande quantidade de pinturas e esculturas que não eram atribuídas a grandes mestres, a irremediável perda de quase toda a produção do artesanato, porque considerada 'menor'.*"

A predileção pela antigüidade da obra não produz apenas o desinteresse pelas composições tardias, mas chega a interferir na própria abordagem das obras antigas. Por essa visão idealista, em primeiro lugar, são desprezados os acréscimos de outros tempos - instrumentos, alterações harmônicas e melódicas, ornamentos, etc. - como se estes não tivessem também seu significado histórico em períodos posteriores.[16] Em segundo, as obras musicais antigas são concebidas enquanto unidades perenes e invioláveis, não se admitindo a existência de versões diferentes ou considerando-se apenas uma delas como a versão "correta" ou "autêntica".[17]

As obras musicais teriam, assim, uma "pureza histórica", que não admitiria a contaminação do tempo. Na ânsia de recuperar esse estado ideal de pureza na música antiga latino-americana, muitas vezes são praticadas supressões, trocas ou acréscimos de partes instrumentais, modificação da ornamentação, alterações melódicas ou harmônicas, supressões ou acréscimos, que mais têm a ver com modismos atuais na execução de música antiga - *e música antiga européia* - que com uma interpretação científica das antigas práticas musicais verificadas na América Latina. E, nem seria necessário lembrar, esses modismos foram globalizados por uma concepção principalmente mercadológica que propriamente musicológica. Giulio Argan também se refere a essa tendência nas artes plásticas e arquitetura, interessante pela analogia que existe entre a restauração plástica e a restauração musicológica:

> "*É sintomática a atitude do cientista puro a respeito da restauração. Ele quer renovar, levar a obra de volta ao estado em que estava (ou que ele presume estivesse) no momento em que, recém-concluída, foi 'colocada no mundo da vida'. Ele se empenha de todas as formas em apagar os vestígios desse mundo, para o qual a obra estava destinada e no qual continua a existir, removendo até mesmo os detalhes (veios, tintas, pátinas e coisas do gênero) com que o artista desejara conscientemente prepará-la para o desgaste do tempo e o atrito dos acontecimentos. Brandi polemizou asperamente contra a pretensão absurda e arbitrária de aniquilar nos monumentos e nas obras de arte os estigmas de um tempo que realmente vieram. A restauração deve eliminar o desgaste, mas não a idade da obra de*

---

[16] Muitas vezes, um compositor não utilizava determinado instrumento por não tê-lo à disposição, ou por não poder contar com mais um instrumentista em seu grupo. Ao se acrescentar esse instrumento no conjunto, em períodos posteriores, os músicos estariam atendendo uma necessidade já observada no momento da composição da obra, necessidade essa que pode ser desprezada pelo musicólogo adepto de uma estética "idealista".

[17] A existência de cópias diferentes de uma mesma composição musical também tem sido ignorada por pesquisadores interessados na "posse" de certas obras. Ao transcreverem uma composição encontrada em um determinado arquivo, desconsideram as transcrições que outros pesquisadores realizaram da mesma obra, mas com base em manuscritos encontrados em outros arquivos.

> *arte, permitir-lhe viver durante longo tempo, mas não rejuvenescê-la.* [...]"[18]

Philipp Spitta (1841-1894), por exemplo, identificou 21 copistas diferentes das partes manuscritas encontradas da *Paixão segundo São João* de J.S. Bach e demonstrou que, durante mais de dez anos, em sua estada em Leipzig, Bach revisou e alterou a peça muitas vezes, de acordo com suas idéias ou necessidades técnicas e estéticas, o que abalou a concepção dessa obra como uma unidade.[19] Ora, entre os manuscritos latino-americanos e especialmente brasileiros dos séculos XVIII e XIX, também é comum a existência de várias cópias e até mesmo várias *versões* de uma mesma obra - às vezes com a mesma antigüidade - versões essas que diferem em passagens melódicas ou harmônicas, instrumentação, ornamentação, prolongamento, encurtamento, acréscimo ou supressão de seções. Tais versões e suas diferenças também deveriam ser estudadas do ponto de vista musicológico, em lugar das transcrições simples baseadas na seleção de uma delas como a versão "correta" ou "autêntica".

5. Conclusão

Por um lado, observamos que, nessa musicologia "heróica", arquivos musicais são usados apenas como depósitos, nos quais se "descobrem" obras primas de "grandes" mestres do passado, desprezando-se as demais, elegendo-se cópias ou versões específicas como as "corretas" e interferindo-se na partitura sem critérios cientificamente estabelecidos. Por outro, constatamos a diferenciação, aqui, de duas formas de abordagem da transcrição: 1) uma atividade propriamente *musicológica*, a serviço da reflexão sobre o fenômeno musical e 2) uma atividade simplesmente *para-musical*, a serviço do *fazer musical*, ou seja, das execuções musicais propriamente ditas.[20] Ao levarmos em consideração todas as cópias ou versões de uma determinada obra, refletindo sobre suas diferenças, discutindo as técnicas de transcrição e permitindo ao leitor identificar as interferências realizadas nos documentos originais e, eventualmente, revertê-las, aproximamo-nos de uma atividade *musicológica*; mas, ao produzirmos uma partitura que resulte da transcrição simples de apenas uma cópia ou versão encontrada, com a finalidade imediata de possibilitar uma execução, estamos diante de uma atividade *para-musical*, que não requer conhecimento ou metodologia *musicológica*, mas apenas *musical*.

Giulio Argan, no caso das artes plásticas e arquitetura, defende a catalogação integral para evitar as escolhas *a priori* e a restauração científica no lugar das reconstituições práticas:[21]

> "*Temos o dever de projetar os desenvolvimentos metodológicos da nossa disciplina. Em primeiro lugar, precisamos dar a ela procedimentos e meios de pesquisa adequados aos das demais disciplinas científicas.* [...] *A classificação integral? Sim, a classificação integral, porque a nossa metodologia não deve partir de escolhas* a priori, *de discriminações arbitrárias de arte e não-arte. A restauração como procedimento científico de*

[18] ARGAN, Giulio Carlo. op.cit., Cap.1 (A história da arte), p.65-66.
[19] KERMAN, Joseph. *Musicologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1987. Cap.2 (*Musicologia e positivismo*), item 4, p.58-67.
[20] Cf. IKEDA, Alberto T. Musicologia ou musicografia? Algumas reflexões sobre a pesquisa em música. I SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, Curitiba, 10-12 jan. 1997. *Anais*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998. p.63-68.
[21] ARGAN, Giulio Carlo. op.cit., Cap.2 (A arte no contexto da cultura moderna), p.89.

pesquisa? Sim, a restauração como procedimento científico de pesquisa, porque ela não deve ser mais remédio para danos sofridos, nem restituição de uma juventude perdida, mas determinação da consistência real da obra, da forma como nos é dado alcançar graças a nossas metodologias e a nossos equipamentos científicos."

Ainda mais crítico, Joseph Kerman chegou mesmo a defender a desvinculação dos cursos de notação ou transcrição das atividades de formação musical, com a finalidade de proporcionar, assim, maior abrangência ao estudo musicológico:[22]

"*Como um parêntese, pode-se acrescentar que o ponto alto do currículo nesses tempos* [na década de 50] *era o seminário dedicado à notação da música medieval e renascentista. Embora se supusesse que tais cursos proporcionavam uma porta de entrada para a própria música - dizia-se na verdade que fornecia a melhor entrada possível - eles se concentravam de fato não em música, mas sobretudo na resolução de problemas de baixo nível. Como os jovens musicólogos eram tão insistentemente ensinados a transcrever a notação arcaica da música antiga para uma roupagem moderna, não causa surpresa que tendessem a se tornarem organizadores de edições críticas e, em muitos casos, não mais do que isso. Riscar o curso de notação da lista requerida era, sentimos alguns de nós, um primeiro passo na libertação da musicologia.*"

Na América Latina, de maneira geral, mas especialmente no Brasil, as transcrições têm e por algum tempo continuarão a ter um papel importante entre os musicólogos, já que ainda existe grande quantidade de música conhecida somente em forma manuscrita. Mas essas transcrições estão sendo destinadas mais aos concertos e gravações que às edições, mais à realização de projetos isolados que à difusão das partituras entre músicos e musicólogos, limitando muito a recuperação e estudo dessa música. Muitas vezes, partes manuscritas do final do século XVIII são transformadas apenas em partituras manuscritas do final do século XX, empregando-se a mesma técnica de transcrição usada há mais de 200 anos. Se, de fato, a transcrição de obras antigas parece ser uma das poucas atividades que a moda atual vem reconhecendo como "musicologia", tais transcrições, quando não são publicadas, pouco ou nada contribuem para atividades propriamente científicas.

6. Bibliografia

ANÔNIMO. *Misa Encarnación*: Archivo Musical de Chiquitos, 032; Transcrita y editada por Piotr Nawrot. La Paz: Producciones Cima / Fundación Boliviana para la Música, 1996. 4v.(Monumenta Musica in Chiquitorum Reductionibus Boliviæ).

ANÔNIMO. *Misa Encarnación*: del Archivo Musical de Chiquitos, Concepción, Bolívia; Misa para cuatro voces (con partes solistas), dos violines y B.C.; Mass for four voices (with solo parts), two violins & B.C.; Transcripción de Facundo Agudin & Agustina Meroño. Buenos Aires: Ediciones GCC, 1995, 1996. 46p.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*: tradução de Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1993. 280p.

[22] KERMAN, Joseph. op.cit., Cap.2, item 3, p.52-53.

CASTAGNA, Paulo. Um manuscrito musical brasileiro para os impropérios da “Adoração da Cruz” de Sexta-Feira Santa. *ARTEunesp*, São Paulo, n.12, p.75-105, 1996.

FERREIRA, Manuel Pedro. *O som de Martin Codax*: sobre a dimensão musical da lírica galego-portuguesa (séculos XII-XIII); prefácio de Celso Ferreira da Cunha. Lisboa: Unisys / Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1986. XIX, 221p.

GIRON, Luís Antônio. Documentação é usada como fonte de lucro pessoal. *Folha de S. Paulo*, *Ilustrada*, São Paulo, 31 dez. 1989, p.*E*-3.

KERMAN, Joseph. *Musicologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1987. 331p.

NAWROT, Piotr [ed.]. *Música de vísperas en las reducciones de Chiquitos - Bolivia (1691-1767)*: Obras de Domenico Zipoli y maestros jesuitas e indígenas anónimos. Concepción (Bolívia): Archivo Musical Chiquitos [Secretaría Nacional de Cultura - Compañia de Jesús - Misioneros del Verbo Divino], 1994. 4v.

RECOPILACION de leyes de los Reynos de las Indias. Mandadas Imprimir, y pvblicar por la Magestad Catolica del Rey Don Carlos II. Nvestro Señor. [...] Madrid: Julian de Paredes, 1681. 4v.

STEVENSON, Robert. Zipoli’s Transit Through Dictionaries: A Tercentenary Remembrance. *Inter-American Music Review*, v.9, n.2, p.21-89, spr./sum. 1988.

TRINDADE, Jaelson.Música colonial paulista: o grupo de Mogi das Cruzes. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, São Paulo, n.20, p.15-24, 1984.

ZIPOLI, Domenico. *Misa Zipoli (Apóstoles)*: Archivo Musical de Chiquitos, 001 Concepción, Bolívia y Archivo Nacional de Bolivia, 1208 Sucre, Bolívia; Transcrita y editada por Piotr Nawrot. Santa Cruz de la Sierra: El Pais, 1996. 86p.(Monumenta Musica in Chiquitorum Reductionibus Boliviæ).

ZIPOLI, Domenico. *Musica de las reducciones jesuiticas del Paraguay. V.II: Ave maris stella, Laudate Dominum, Tantum ergo, Beatus vir, Ad Mariam, Confitebor*: Recopilación y transcripción Luis Szarán; Edición y coordinación general Gisela von Thümen.Asunción: Missions Prokur S. J. Nürnberg, 1992. 130p.